

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE
PSS NR 18/2020 ISSN 2084-3011
DOI: 10.14746/pss.2020.18.17

Zdzisław Darasz
University of Warsaw
zdarasz@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1526-1703

Data przesłania tekstu do redakcji: 01.12.2019
Data przyjęcia tekstu do druku: 17.12.2019

Plakat polityczny w chorwackiej ikonosferze

Ewa Wróblewska-Trochimiuk, *Sztuka marginesów.*

***Chorwacki plakat polityczny*, Wydawnictwo LIBRON**

– Filip Lohner, Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Kraków–Warszawa 2018, 324 [1] s.

ABSTRACT: Darasz Zdzisław, *Plakat polityczny w chorwackiej ikonosferze* (Political Poster in the Croatian Iconosphere). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 283–289. ISSN 2084-3011.

The titular problem of Croatian political poster, regarded as an art of margins, is treated by the author, according to the order of chapters, in four main aspects: historical, aesthetic, socio-political, and cultural one. The development of poster art, correlated with national history in 19th and 20th century Croatia, is presented in the chapter "In the vapour of history". In the next chapters some particular sections of the searching field are described. These sections are as follows: technique of montage of the pictures, modern iconoclastic practices, chaos vs. order, and the place ("From margin to centre").

KEYWORDS: art of margins; political poster; Croatian iconography; visual culture; anthropology of picture; montage of pictures

Ewa Wróblewska-Trochimiuk jest młodą uczoną o wyrazistym, łatwo rozpoznawalnym profilu badawczym. Ogniskiem jej rozległych zainteresowań i kompetencji przedmiotowych są związki kultury z ideologią w przestrzeniach „tekstowego świata” i społecznych praktyk, a tym samym polityka zbiorowej pamięci i technologia procesu wytwarzania opowieści tożsamościowych, przy czym obszarem ekspresji treści tych narracji jest w jej pracach publiczna ikonosfera.

Monografia *Sztuka marginesów. Chorwacki plakat polityczny*, tytułową formułą cokolwiek przewrotnie sytuującą sztukę plakatu na „marginesach” przestrzeni kultury, w toku badawczego oglądu podjętego zagadnienia

odkrywa jego nadszpodziewanie wielki potencjał wiedzotwórczy i symboliczny – ponieważ w zgodzie z banalnie zdroworoządkowym przekonaniem, że marginesy, peryferie, krańce, pogranicza, będące niekiedy ziemią niczyją, mogą być także przestrzeniami, na których polimorficzne, heterogeniczne treści i zjawiska kultury, często tam występujące w stanie wysokiej koncentracji, interferują wzajemnie i wchodzą w interakcje nader atrakcyjne dla naukowych obserwacji i twórczych praktyk. Czytelnicy oczekujący na komentarz do owych marginesów otrzymują go w „Przedmowie / Przedobrazie” (s. 11–26), w którym autorka objaśnia semantykę tytułowego słowa kluczowego poprzez jego podwójną referencję: do kategorii artefaktu i do kraju jego pochodzenia. W odniesieniu do plakatu marginesy oznaczają bardzo szczególne usytuowanie tego gatunku grafiki w sferze wizualności pomiędzy doraźnie użytecznym akcydensem a wytworami sztuki spełniającymi warunki przypisania im trwalszych znamion arcyzmu; w odniesieniu do Chorwacji oznaczają lokalizację z dala od europejskich centrów, których standardy jej kultura z przesadną troską o własny okcydentalny *image* obiera za swoje wzorce, z trudem maskując obawy, czy jest w tym naprawdę skuteczna i czy na wizerunku własnym należycie uwydatnia znaki identyfikacji z kulturą, z którą chce być utożsamiana.

Z pięciu wyrazów kluczowych tworzących dwuczłonowy tytuł rozprawy *Sztuka marginesów. Chorwacki plakat polityczny*, neutralne semantycznie są dla autorki dwa: sztuka i plakat. Pozostałe trzy słusznie uznała za wymagające znaczeniowego dookreślenia, oczywiście ze względu na optymalizację pożytku z lektury dzieła, które, licząc na czytelnika intelektualnie zdyscyplinowanego i wymagającego, samo sobie narzuca rygor precyzji twierdzeń i sądów. Dlatego poza eksplikacją znaczeń margines-u/-ów okazała się mu potrzebna odpowiedź na pytanie, co w zaprojektowanej koncepcji badań znaczą przymiotniki chorwacki i polityczny, a tym samym co znaczą ich rzeczownikowe podstawy. W odniesieniu do plakatu kryterium chorwackości stanowi chorwacka (narodowa, kulturowa) autoidentyfikacja twórcy, a nie czynnik terytorialny. Polityczny jest natomiast derywatem od polityki definiowanej nie tyle (i nie tylko) za Maxem Weberem, ile za Arystotelesem i rozwijającą jego myśl Hanną Arendt, co skutkuje przyjęciem

takiej koncepcji polityki[, która] pozwala zaliczyć do plakatów politycznych nie tylko akcydensy tworzone na zamówienie władzy czy plakaty wyborcze, będące narzędziem

walki o władzę, ale także te plakaty, którym można przypisać znaczenie polityczne ze względu na fakt, że za ich pomocą reprezentowane są kwestie istotne dla stratyfikacji idei i wartości społecznych (s. 13).

Po materiał do badań nad politycznym plakatem sięgnęła Ewa Wróblewska-Trochimiuk na obszar kultury chorwackiej z tego oczywistego względu, że jest to główne pole jej akademickiej specjalizacji i praktykowanej aktywności. Tak się jednak szczęśliwie dla tematu składa, że akurat to pole dostarcza mu wyjątkowo bogatego tworzywa, czego nie sposób pozostawić bez uzasadnienia. Otóż dwudziestowieczną, pohabsburską historię Chorwatów (podobnie zresztą jak ich południowosłowiańskich sąsiadów i współobywateli w ramach różnych struktur państwowych) znamionował bardzo wysoki stopień skomplikowania, rzutującego na całokształt życia społeczeństwa i naturalnie odzwierciedlającego się także w kulturze. Chorwat, który zdążył się urodzić jeszcze przed upadkiem Austro-Węgier, to znaczy najpóźniej w latach Wielkiej Wojny, i który przeżywszy przeciętnej długości ludzkie życie doczekał powstania w pełni niepodległej Republiki Chorwacji z nadejściem ostatniej dekady XX stulecia, był – nie przekraczając żadnych granic – obywatelem pięciu, a jeśli uwzględnić w rachunku efemeryczne, 33 dni trwające Państwo Słoweńców, Chorwatów i Serbów (29 października 1918 – 1 grudnia 1918), nawet sześciu organizmów politycznych o atrybutach państwa – niezależnie od tego, czy mieszkał w Chorwacji środkowoeuropejskiej, czy w śródziemnomorskiej, czy w wieloetnicznej Bośni i Hercegowinie, włączanej przez niekoniernie najbardziej ekstremalnych nacjonalistów chorwackich do terytorium rodzimej kultury. Wystawieni na dotkliwie opresję dziejów byli Chorwaci w stopniu wyższym niż narody żyjące w stabilniejszych strukturach prawno-ustrojowych, społecznych i gospodarczych, narażeni na presję propagandy, perswazji, socjotechnicznych manipulacji wywieraną na obywateli przez siły „trzymające władzę” albo walczące o jej zdobycie lub legitymizację z wykorzystaniem środków i technik przekazu informacji, jakich zaczęła dostarczać demokratyzująca się sztuka, wychodząca z muzeów, galerii i przestrzeni prywatnych w przestrzeń publiczną, od wielkomiejskiej poczynając. Sztuka zaś czasu objętego zakresem prezentacji, czyli przeszło stulecia dwóch wojen światowych i jeszcze trzeciej lokalnej, ale dla Chorwatów nie mniej ważnej, nazwanej przez nich ojczyźnianą,

była w swoim artystycznym wyrazie i dynamice przeobrażeń adekwatna do realiów, które determinowały jej charakter i funkcje. I tak, poczynając od moderny przełomu wieków XIX i XX, w ciągu jej szybko po sobie następujących metamorfoz widzimy – w malarstwie i grafice, rzeźbie i architekturze – wiedeńską secesję (*Art Nouveau*), kubizm, ekspresjonizm i konstruktywizm, neorealizm i socrealizm, abstrakcjonizm i konceptualizm, współczesne, duchem postmodernizmu natchnione transkrypcje, rewitalizacje, reutilizacje i reaktualizacje zasobów tradycji kultury.

Ten proces artystycznych przemian, skorelowany z biegiem dziejowych zdarzeń w polu obserwacji, ukazuje autorka pracy w jej rozdziale I: „W oparach historii” (s. 27–75). Zarys historii chorwackiego plakatu politycznego rozpoczyna od jego stadium właściwie prenatalnego, czyli od połowy wieku XIX, gdy się pojawił w postaci druku większego formatu, pełniącego funkcję obwieszczenia albo ulotki reklamowej. Wypełniony tekstem werbalnym, był *de facto* afiszem, którego typografia i ornamentyka miały służyć komunikatowi, kierując na niego uwagę czytelnika, sugerując znaczenie przekazu i wysoką godność jego sygnatariusza (przykładem takiego akcydensu jest reprodukowany w tekście dekret bana Josipa Jelačića o zniesieniu pańszczyzny z roku 1848). Językiem sztuki graficznej chorwacki plakat (polityczny, konkretnie wyborczy) przemówił po raz pierwszy w latach 80. XIX wieku, a w pierwszych dekadach wieku XX osiągnął duży postęp w kreowaniu swojej artystycznej podmiotowości dzięki zaangażowaniu w to dzieło uznanych plastyków: Menci Klementa Crnčića (1865–1930) i Ljuba Babicia (1890–1974). Tu trzeba zauważyć, że materiał ilustracyjny, w pracy takiej jak *Sztuka marginesów* niezbędny, przedstawia Ewa Wróblewska-Trochimiuk z dbałością o jego reprezentatywność dla twórców chorwackiego plakatu – zarówno generacyjną, jak i stylową. Niestety, spośród przeszło sześćdziesięciu reprodukcji składających się na mały kanon gatunku w jego politycznej odmianie tylko sześć jest wydrukowanych w technice wielobarwnej, na czym wiele traci nie tylko estetyka publikacji, ale i jej wartość informacyjna. Znaczna część grafik jest pozbawiona indywidualnej sygnatury twórcy, pozostałe dają wgląd w malarsko-graficzny warsztat kilkunastu artystów, z których najczęściej są przywoływani Boris Ljubičić (ur. 1945), Edo Murtić (1921–2005), Boris Dogan (1923–1992), Mihajlo Arsovski (ur. 1937), Goran Trbuljak (ur. 1948) i Vlasta Delimar (ur. 1956).

Treść rozdziału II: „Świat zmontowany” (s. 77–122) krystalizuje się wokół montażu – kategorii estetycznej (strategii obrazowania) „odkrytej” przez sztuki wizualne XX wieku, zafascynowane możliwościami tego narzędzia przeobrażania „chaosu” bodźców, impulsów, znaków w „ład”, czyli konstrukcję. Na artystyczną karierę technik montażu w malarstwie i grafice przemożnie oddziaływała estetyka filmu – najmłodszej ze sztuk, układającej dopiero gramatykę swojego języka, aintelektualnej, będącej – według znanej definicji Karola Irzykowskiego – „widzialnością obcowania człowieka z materią”. Dlatego z satysfakcją należy odnotować, że rozważając fenomen montażu jako znamienia sztuki XX wieku, nie tylko znajduje autorka oparcie dla swoich badań w poglądach powszechnie dziś w humanistyce przywoływanych filozofów i teoretyków kultury masowej i wizualnej: Waltera Benjamina, Jacquesa Rancièrè’a, Georgesa Didi-Hubermana, ale też docenia klasyczny dorobek filmoznawstwa w przedmiotowym zakresie: prace radzieckich praktyków i teoretyków kina Wsiewołoda Pudowkina i Siergieja Eisensteina, podręcznikową syntezę Jerzego Płażewskiego *Język filmu*, które to dzieło, trzykrotnie wydane w Polsce (po raz pierwszy w roku 1961), w serbsko-chorwackim przekładzie Uglješy Radnovicia i Stanislava Stanojevicia opublikowane przez belgradzki Instytut za film w roku 1971, do dziś pozostaje użyteczne w kształceniu filmowców i filmoznawców w krajach byłej Jugosławii. Mało prawdopodobne, aby go spośród artystów grafików przedstawionych w *Sztuce marginesów* nie przeczytał przynajmniej Goran Trbuljak, nie tylko – i nie przede wszystkim – conceptualny plastyk, ale też, i to głównie, operator filmów dokumentalnych i fabularnych.

W rozdziale III czytamy o „Praktykach ikonoklastycznych” (s. 123–177) w chorwackim wydaniu. Ustanowienie swoistej analogii między teologicznie (wtórnie także politycznie) motywowaną rewoltą obrazoburczą, jaka się dokonała w kręgu bizantyjskiej ortodoksji w VIII wieku, nie bez oddziaływania ikonoklastycznych monoteizmów, judaizmu i islamu, a współczesnymi manifestacjami „sprzeciwu wobec obrazów” (konkretnie na gruncie chorwackim) podkreśla ciągłość tradycji kultury, sprowadzającej się – ponad szczegółami – do nieustannej gry napięć między wartościami i antywartościami, zamieniającymi się swoimi rolami w momentach aksjologicznych zwrotów i przewrotów. Skrajną konsekwencją ikonoklastycznych gestów w obrębie sztuki powołanej do transmitowania

społecznie ważnych albo przez nadawców za ważne uznawanych przekazów jest upośledzenie tej właśnie ich funkcji komunikacyjnej, z pozoru pozbawiające je racji bytu, co znajduje plastyczny wyraz w efektach stosowania techniki „białe na białym” (Mihajlo Arsovski). Odrzucaniu konwencji, tj. wynegocjowanych wartości, tym bardziej służą intelektualne i obyczajowe prowokacje i profanacje, stąd obecność wśród „ikonoklastów” także skandalizującej performerki Vlasty Delimar.

Rozdział IV: „Inter arma (non) silent Musae” (s. 179–227) zawiera analizę treści chorwackich plakatów politycznych w czasie, który – wyjątkowo traumatyczny dla Chorwatów – dla sztuki propagandy był okresem dobrej koniunktury, tzn. w latach 1991–1995, gdy w sytuacji zbrojnego konfliktu dokonywał się demontaż jugosłowiańskiej federacji, a Chorwaci z determinacją walczyli o utrzymanie ledwie co proklamowanego narodowego państwa. Jak w poprzednich rozdziałach montaż i praktyki ikonoklastyczne, tak w tym kategorią organizującą narrację jest chaos, a konwencjonalność (umowność) artefaktu ulega raz po raz tragicznemu zawieszeniu na rzecz wymuszonego przez wojenne realia utożsamienia prawdy świadectwa sztuki z prawdą ludzkiego doświadczenia – nawet ostatecznego, jak w przypadku Pava Urbana, Gordana Lederera czy innych fotoreporterów i dokumentalistów, którzy za cenę życia dostarczyli mediom obrazowego materiału niebywałego w rodzimej kulturze wizualnej. Dokumenty fotograficzne i filmowe stały się dla plakatu silną konkurencją, ale go z pola wizualności nie wyeliminowały, w określonych bowiem publicznych praktykach – w reklamie, a zwłaszcza w politycznej agitacji, okazuje się najbardziej funkcjonalny.

Ostatni Rozdział V: „Z ulicy do muzeum, czyli drugie życie plakatów” (s. 229–275) ukazuje dyslokację tej „sztuki marginesów”, ulotnej i okazjonalnej, w miejskiej przestrzeni. Publiczność i przede wszystkim krytycy mieli dość czasu na odkrywanie artystycznego potencjału akcydensu – gdy to nastąpiło, plakat trafił do przybytków sztuki nobliwej – do muzeów, galerii, kolekcji, aby tam trwalej zapisać swój ewolucyjny rytm, oscylujący między konstrukcją i de(kon)strukcją, zsynchronizowany z pulsem dwudziestowiecznej, w nowe tysiąclecie sięgającej historii chorwackiego narodu.

Rozprawę domyka „Posłowie/Powidoki” (s. 277–290), tekst świetnie napisany, wzorowo syntetyczny, skomponowany, jak cała praca, której jest

zminiaturyzowaną repliką, z wycuciem proporcji i bardzo przejrzystym rozkładem akcentów. Po nim następuje usystematyzowany wykaz materiałów ilustracyjnych, źródeł i literatury przedmiotu, obejmujący łącznie ponad czterysta jednostek bibliograficznego opisu (s. 291–315). Nie brak też indeksu osób związanych ze sztuką chorwackiego plakatu politycznego (s. 317–318). Książkę zamyka obszerne streszczenie w angielskim przekładzie Joanny Modzelewskiej-Jankowiak (319–325).

Polska kroatystka i kulturoznawczyni Ewa Wróblewska-Trochimiuk daje czytelnikom swojej książki bardzo treściwą syntezę wiedzy o chorwackim plakacie politycznym, pozyskaną w postępowaniu badawczym polegającym na uporządkowaniu narracji – odpowiednio do kolejności rozdziałów – według czterech podstawowych aspektów (kontekstów) problemu: historycznego, estetycznego, społeczno-politycznego i kulturowego, a ta synteza, jakiej dotąd nie było, spełnia wysokie wymagania rozprawy naukowej o cechach monografii wyraźnie zdefiniowanego zjawiska ze sfery kultury wizualnej, powiązanego siecią wielorakich zależności ze zbiorowym życiem Chorwatów i z historią ich kraju (banowiny, republiki związkowej, suwerennego państwa) w czasie wielkich przemian ustrojowych, społecznych, świadomościowych i tożsamościowych.

Literatura

- Arendt, H. (2007). *Polityka jako obietnica*. Red. J. Kohn. Przeł. W. Madej, M. Godyń. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Bekavac, S., Jareb, M. (2015). *Politički plakat u NDH / Political Poster in the Independent State of Croatia (1941–1945)*. Zagreb: Despot Infinitus.
- Haramija, P. (1992). *Stoljeće političkog plakata u Hrvatskoj*. Zagreb: Kabinet grafike HAZU.
- Weber, M. (1998). *Polityka jako zawód i powołanie*. Oprac. Z. Krasnodębski. Przeł. A. Kopacki, P. Dybel. Kraków–Warszawa: Znak–Fundacja im. Stefana Batorego.